

Nouveau théâtre québécois et néo-réalisme allemand : surprenants parallèles?

Renate Usmiani

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041074ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041074ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Usmiani, R. (1988). Nouveau théâtre québécois et néo-réalisme allemand :
surprenants parallèles? *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 213-221.
<https://doi.org/10.7202/041074ar>

Renate Usmiani

Nouveau théâtre québécois et néo-réalisme allemand: surprenants parallèles?

Le 28 août 1968, la première des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert, à Montréal, suscita une véritable tempête dans le domaine théâtral francophone. Un phénomène semblable se produisit à la première de *Hartnaeckig (Entêté)* et *Heimarbeit (Travail à domicile)* du jeune Franz Xaver Kroetz, présentées à Munich le 3 avril 1971. Deux auteurs jusque-là inconnus, des deux côtés de l'Atlantique, créant une véritable explosion théâtrale à peu près en même temps: rien de tellement extraordinaire à cela. Ce qui rend leur cas remarquable, c'est le fait que les éléments à controverse dans l'oeuvre de Tremblay au Québec et de Kroetz en Bavière paraissent identiques: usage du langage populaire (joual ou dialecte bavarois modifié); réalisme impitoyable; représentation de personnages jusque-là bannis de la scène; condamnation de la société responsable de ces personnages, sans pourtant tomber dans le théâtre politique ou l'*agitprop*.

Il ne convient donc pas d'examiner le nouveau théâtre québécois à huis clos, comme la critique a tendance à le faire, mais de voir ce mouvement dans son contexte international, plus spécialement, dans le contexte du néo-réalisme allemand. Le phénomène des parallèles est remarquable, étant donné que la question d'influence directe ne se pose même pas. Il faudra donc chercher une explication dans les structures sociales dont les deux mouvements sont nés. Sans même songer à épuiser ces recherches, il est néanmoins possible de montrer quelques points de repère.

1. L'absence d'une tradition théâtrale, ou l'abdication voulue de la mémoire

La critique québécoise et canadienne a l'habitude de déplorer *ad nauseam* l'absence de cette magnifique tradition culturelle qui relie les nations européennes à leurs sources gréco-romaines et même antérieures, et leur donne ce certain «je ne sais quoi» qui donne confiance dans le domaine artistique; un «je ne sais quoi» dont nos auteurs seraient privés. Il est certain que les auteurs du nouveau théâtre québécois étaient conscients du fait qu'ils avaient choisi la dure tâche de créer un théâtre proprement dit québécois là où seul un théâtre français-canadien (pour employer la formule hors-québécoise, peut-être plus exacte) avait existé. En Allemagne d'après-guerre, une situation analogue prévalait. En 1945, les gens de théâtre se trouvaient dans le vide absolu — les théâtres en ruine, la vie en désarroi et, du point de vue artistique, un hiatus complet depuis l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933. Le théâtre qui commence à se faire est d'abord théâtre documentaire (Weiss, Hochhuth), ensuite il se tourne vers la critique sociale. Comme dans les autres pays, la problématique du langage théâtral prend une importance de premier ordre (date-clé: le *Kaspar*, de Peter Handke, 1964). Quant à la tradition théâtrale, on trouve en Allemagne le même refus de nouer avec le passé qu'au Québec. Un jeune auteur des années soixante-dix en Allemagne voit «son» Goethe exactement comme le jeune auteur québécois voit «son» Racine: une oeuvre dépassée, sans intérêt immédiat, dont la valeur consiste tout juste dans son *Materialwert*, sa «matière crue», comme disait déjà Brecht. À preuve, les adaptations contemporaines d'oeuvres dites classiques traitent celles-ci avec un minimum de respect et souvent renversent leur idéologie fondamentale.

2. La situation politique et sociale

À première vue, il s'agit ici de deux sociétés entièrement différentes du point de vue de leur histoire et de leur situation politique et sociale contemporaine. Mais pour les jeunes des années soixante et soixante-dix, il existe des parallèles émotifs considérables: dans les deux pays, il s'agit d'affronter un passé humiliant et insoutenable (période nazie en Allemagne, colonialisme multiple pour le Québec). Il existe, certes, des diffé-

rences essentielles. Au Québec, la question de culpabilité, problème majeur en Allemagne d'après-guerre, ne se pose pas; c'est plutôt le contraire, l'humiliation de se savoir victimisé pendant si longtemps. Mais, dans les deux cas, les jeunes se voient devant la tâche difficile de venir à bout d'un passé traumatisant. En plus, la génération dont nous parlons ici est témoin d'une évolution, soit politique, soit économique, qui passe d'un extrême optimisme à un extrême désillusionnement. Au Québec, le mouvement séparatiste, couronné par la victoire du Parti Québécois, aboutit finalement à une résignation désenchantée. En Allemagne, le «miracle économique» s'écroule et un pessimisme profond en résulte. Voilà le climat social et psychologique du néo-réalisme allemand aussi bien que du nouveau théâtre québécois.

3. Le rôle de l'Église

Sous ce point de vue, on serait justifié de qualifier la Bavière de «Québec de l'Allemagne». L'oppression ecclésiastique est légendaire, surtout dans les régions rurales, et il est donc normal pour les jeunes auteurs de se révolter contre cette oppression, tout comme les auteurs du nouveau théâtre québécois l'ont fait. Le rôle de l'Église n'est jamais dénoncé ouvertement, mais d'une façon subtile à travers les réactions des personnages. Un exemple: cette astucieuse scène du *Stallerhof* de Kroetz où le vieux Sepp, au beau milieu de son coït avec l'enfant Beppi, lui demande si elle a «fait une bonne confession», tout à l'heure.

Il est donc facile de démontrer certains parallèles sociaux qui auraient comme effet les mêmes réactions émotives; il nous reste à examiner comment ces réactions se traduisent dans les oeuvres elles-mêmes. Je puiserai mes exemples dans l'oeuvre des deux représentants les mieux connus, Michel Tremblay pour le Québec, Franz Xaver Kroetz pour l'Allemagne, et j'essaierai de démontrer les ressemblances qui existent dans le domaine du langage aussi bien que dans la thématique des deux auteurs.

Les deux sont notés comme créateurs d'un idiome populaire, adaptation idiosyncratique d'un dialecte, joul ou bavarois. L'un comme l'autre n'arrivent à la découverte de l'idiome populaire qu'après une série d'oeu-

vres de jeunesse écrites en langue «littéraire» et reflétant les tendances élitistes contemporaines. Sujets fantasques ou absurdes sont ici traités dans une langue conventionnelle ou avant-gardiste, sous l'influence de Joyce, Beckett, Kagel, etc. On connaît le «coup de foudre» qui amena Tremblay à se rendre compte qu'il ne pouvait continuer à se servir de cette langue «étrangère» qu'était pour lui et son public le français dit international. Le cas est différent pour Kroetz, qui ne faisait que suivre la tradition linguistique du *Volksstueck* (Nestroy, Raimund, Horvath, Fleisser). Mais, comme dans le cas de Tremblay, son idiome théâtral est beaucoup plus que simple emploi d'un dialecte tout fait, c'est plutôt un idiolecte calculé pour exprimer l'impotence et l'aliénation de ses personnages. Les exposés linguistiques de Kroetz pourraient à peu de détails près, venir de la plume de Tremblay:

L'allemand littéraire a toujours été une langue officielle qui n'existe pas pour moi, c'est une invention de ceux qui ont reçu trop d'éducation — 95% de la population parle la langue ordinaire ou le dialecte. Donc un auteur dramatique qui désire établir un rapport quelconque avec son public doit, à mon avis, toujours écrire en dialecte [...]. Le dialecte est une langue comprise par tous, et c'est la langue qui, dans son exactitude, son manque de compromis, [...] sa dureté [...], représente l'élément mutilé, usé, de l'humanité, et qui démontre aussi les réalités cachées [...]. Pour moi, il n'y a que le dialecte pour exprimer ce qui est humain¹.

Concernant le fait que ses personnages souffrent de sévères dysfonctions linguistiques, Kroetz établit le parallèle entre cette dysfonction et l'incapacité de fonctionner dans la société:

Si on est incapable de parler, on est incapable de s'organiser, de se comprendre, et, finalement, de se défendre. C'est cela, cette constante rotation autour de soi-même, cette inca-

¹ Franz Xaver Kroetz, cité dans Richard W. Blevis, *The Emergence of a Political Playwright*, Peter Lang: New-York, Berne, Frankfurt, 1983, p. 242. Les traductions de l'allemand sont de Blevis.

pacité de sortir ses problèmes que je démontre dans mes dialogues².

La «rotation autour de soi», l'impossibilité de sortir de ses problèmes sont aussi typiques des personnages de Tremblay. Nous n'avons qu'à penser aux Belles-Soeurs, à Marie-Lou, aux personnages de *Bonjour, là, bonjour*.

Chez les deux auteurs, la frustration et l'impotence exprimées par le langage mènent non à une révolution consciente mais à des actes de violence souvent gratuits. Il faut dire que cette violence est plus marquée chez Kroetz; les actes de violence dans le théâtre de Tremblay sont des actes voulus (l'accident d'auto de *Marie-Lou*, le meurtre de Carmen). Les personnages de Kroetz sont aussi incapables de se rendre compte de l'énormité de leurs actes qu'ils le sont de s'exprimer (le meurtre du père, dans *Wildwechsel*; Willy noyant le bébé, dans *Heirarbeit*). Ses personnages agissent dans un état d'abrutissement moral qui correspond bien à leur abrutissement linguistique.

Au-delà de l'emploi du dialecte, il existe des parallèles spécifiques dans l'idiome théâtral de Tremblay et de Kroetz. Chez les deux le dialogue se constitue de phrases courtes, fragmentées, incomplètes; de répétitions; il est ponctué de silences. La grammaire et la syntaxe, incorrectes, donnent une ambiguïté voulue à ces textes. Kroetz use parfois de la voix passive, plutôt qu'active, pour indiquer le détachement des personnages, même d'eux-mêmes. Il souligne aussi l'incapacité de ces personnages de voir les liens logiques qui relient les événements de leur vie, en éliminant presque tout à fait le mot «*weil*» («parce que») de ses dialogues. Si le mot paraît malgré tout, c'est sans antécédent, de sorte qu'aucune relation causale n'est indiquée.

Comme Tremblay, Kroetz introduit dans ses dialogues des phrases toutes faites, des clichés, venant des médias surtout, et que les personnages récitent dans la langue littéraire. Cet intertexte littéraire dans le texte populaire, chez Tremblay, sert à créer des effets ironiques, comme

² *Ibid.*

dans *la Duchesse de Langeais*. Chez Kroetz aussi l'effet est parfois d'une incongruité amusante, mais, le plus souvent, l'interpolation de ces passages souligne le caractère pitoyable de ses personnages. Si Germaine Lauzon représente tout le ridicule d'une société de consommation, la litanie d'objets de consommation dans *Bauern sterben* de Kroetz devient un document effrayant et pathétique de la condition humaine.

Le langage théâtral des deux auteurs sert donc à illustrer le lien étroit entre l'autodétermination et le potentiel linguistique. Ce lien devient le sujet même du duo dramatique *Stallerhof/Geisterbahn* de Kroetz.

Nonobstant les parallèles remarquables entre l'aspect formel des oeuvres de Kroetz et de Tremblay, il faut aussi signaler une différence essentielle. En contraste avec les structures très sophistiquées de Tremblay, les pièces de Kroetz sont construites d'une façon simple, directe et réaliste. D'autre part, il existe un parallèle au niveau de la musicalité: les deux auteurs ont produit des textes à l'orthographe idiosyncratique, conçus pour une réception auditive, où le rythme acquiert une importance majeure. Le moyen d'orchestration favori de Kroetz est le silence, élément essentiel de ses pièces. Entre autres, le silence sert à démontrer l'incapacité des personnages de formuler leur réaction dans les situations difficiles. Au moment de crise, le personnage ne dit rien; plutôt, selon les indications de scène de l'auteur, il ne fait que regarder droit devant lui («*schaut*»).

La thématique du néo-réalisme allemand, comme le langage, montre de nombreux parallèles avec celle du nouveau théâtre québécois. Les deux mouvements ont un caractère régional. Tremblay s'est proclamé «le chantre de la rue Fabre» à perpétuité³; Kroetz ne sort jamais de l'ambiance bavaroise qui détermine ses personnages. Comme Tremblay, Kroetz a été attaqué par la critique à cause de cette apparente étroitesse. Sa réplique résume aussi l'attitude fondamentale de Tremblay à ce sujet:

³ Michel Tremblay, interview avec Donald Smith, *Lettres québécoises*, n° 23, automne 1981.

Comme artiste, il faut que je m'en tienne à mon pays, que je reste avec mes personnages; je dois simplement continuer ma propre évolution, avec mes thèmes et mes personnages⁴.

C'est exactement ce qu'a dit Tremblay récemment:

[...] il faut qu'il y ait une évolution. Je reviens sur les thèmes, surtout sur les personnages. Je développe chaque fois les thèmes un peu plus [...] ⁵.

Tous deux soulignent l'élément autobiographique, base de leur réalisme.

Quant aux personnages, les deux auteurs se sont consciemment donné la tâche de mettre en scène ceux qui jusque-là avaient été bannis par les tabous non formulés mais réels des conventions théâtrales. Kroetz décrit ses intentions comme suit:

[...] j'ai tout de même réussi à mettre en scène des êtres humains dont personne ne se souciait jusque-là dans la république fédérale, dont l'entrée à la littérature ne pouvait venir qu'à la suite d'une bataille, les victimes les plus misérables de notre société néo-capitaliste qui ont été privées de toute dignité, de toute autodétermination, de tout langage, des moindres possibilités. Et ce groupe doit être représenté, car cela veut dire avant tout reconnaître qu'il existe, chose qu'on aime à dénier dans notre pays⁶.

On n'a qu'à substituer l'expression «société colonisée» à «société néo-capitaliste» pour se rendre compte que les intentions de Kroetz correspondent exactement aux efforts du nouveau théâtre québécois.

⁴ Blevis, *op. cit.*, p. 215.

⁵ Michel Tremblay, «Il y a vingt ans, les Belles-Soeurs», *Jeu*, n° 47, p. 60.

⁶ Blevis, *op. cit.*, p. 137.

Un autre parallèle frappant est l'importance accordée aux personnages de femmes dans les deux oeuvres. Kroetz, loin de la problématique québécoise, donne les raisons suivantes:

Je considère le sexe féminin le plus intéressant, la force de la femme, son destin, me fascinent [...]. Les mécanismes de l'oppression ressortent mieux, plus clairement, dans le cas de la femme, cela m'intéresse⁷.

L'évolution nécessaire dont parlent les deux auteurs se constate très bien à travers les pièces des vingt dernières années; pourtant, l'attitude de base a peu changé. Pendant sa période communiste, Kroetz s'efforce bien d'introduire un ton moins pessimiste, des personnages plus positifs; mais il se rend vite compte qu'il est incapable de s'adapter aux critères du réalisme socialiste. Ses pièces les plus récentes doublent le réalisme du début de symbolisme et d'éléments théâtraux qui font encore plus ressortir le pessimisme absolu de ces pièces (*Bauern sterben* en est l'exemple le plus frappant). On pourrait qualifier les dernières pièces de Kroetz de «fins de partie» dans le sens de Beckett. Cela s'accorde tout à fait avec l'attitude de Tremblay énoncée récemment:

Dans mes pièces, je décris toujours la fin de quelque chose. Les ouvertures sont très rares et quand j'en donne, elles apparaissent douteuses. Les espoirs sont toujours douteux [...], goûtent toujours, sentent toujours un peu le soufre⁸.

La liste des sujets traités, pour le néo-réalisme allemand comme pour le nouveau théâtre québécois, apparaît presque identique: la famille, les relations entre le couple et autres dynamismes psychologiques de la vie familiale; oppression sociale, économique, ecclésiastique; et les effets de ces multiples oppressions, de l'aliénation à la violence.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸ Tremblay, *loc. cit.*

Dans les deux oeuvres, l'oppression d'un catholicisme excessif se voit à travers les personnages et les situations. Chacun des deux auteurs a aussi créé une pièce dans laquelle la révolte contre cette oppression prend la forme de symbole théâtral: la figure énorme et grotesque de la Vierge, dans *Damnée Manon*, sacrée *Sandra*, et la figure mutilée du Christ, dans *Bauern sterben*.

Finalement, il faut signaler encore un parallèle entre les deux mouvements, l'adaptation ironisante de pièces classiques. Comme Tremblay tourne à l'envers l'optimisme de *Lysistrata* en terminant sa version de la pièce par un «Car la guerre ne finira jamais» trois fois répété, Kroetz a choisi comme cibles deux tragédies de Hebbel, auxquelles il fait subir la même inversion. Son *Agnes Bernauer* devient une attaque violente contre la coopération église/capitalisme, sa *Maria Magdalena* une comédie grotesque et triviale.

Les parallèles entre le néo-réalisme allemand et le nouveau théâtre québécois sont donc frappants. Malgré les controverses du début, ce nouveau réalisme est maintenant reconnu à travers le monde. Kroetz, comme Tremblay, est passé du stade du jeune écrivain «qui sent le soufre» à la gloire nationale. Le mouvement dramatique qu'ils représentent est peut-être bien le développement le plus important dans l'évolution du théâtre occidental depuis le théâtre de l'absurde.